

V. Systematische Aspekte: Kultur und Gesellschaft

1. Stadt

Alexander Honold

1. Musils Städte	587
2. Urbane Experimente und literarische Stadtlandschaften	589
3. Urbanitätserfahrung und Narration in der Moderne	591
4. Forschung und Forschungsperspektiven	592
5. Literatur	593

1. Musils Städte

Die (große) Stadt spielt als ein in sozialer Diversität entfalteter Handlungsraum für Robert Musil eine herausragende Rolle für das Verständnis moderner Kultur. Sie gibt eine verdichtete Vorstellung der Prozesse von Arbeitsteilung, Entfremdung, beschleunigtem Umschlag und Austausch von Gütern sowie wachsendem Bewegungsbedarf und Verkehr. Wenn in *Mann ohne Eigenschaften* (MoE) das Wien am Vorabend des Ersten Weltkriegs als eine „kochende[] Blase“ (MoE, 10) beschrieben wird, sind zweifellos weit spätere Großstadteindrücke (etwa die der Schreibzeit am Berliner Kurfürstendamm) in die alte Habsburger-Residenzstadt zurückprojiziert. Auch die an Fritz Langs *Metropolis* (1927) erinnernde „überamerikanische Stadt“ zu Beginn des „Kakanien“-Kapitels (MoE, 31) stellt mehr einen perspektivischen Fluchtpunkt von Modernitätsfantasien dar denn ein auf reale geografische Stadteindrücke zu beziehendes Leitbild. Musil war durchaus angezogen von gesteigerter Urbanität und den von großstädtischen Situationen verursachten Deformationen des Raum- und Zeitgefühls.

Für den großen Epochenroman zieht Musil ein „durchstrichenes“ Wien“ (KA, M VII/8/124) als topografische Fiktionsbasis heran, dessen realhistorische Folie in der Schilderung einzelner Bauten oder der Ringstraßen-Anlage durchaus noch erkennbar ist, auch wenn im Handlungsgang nur selten genau lokalisierbare Wiener Schauplätze angesteuert werden. Einen Grundmodus der Subjekt-Objekt-Beziehung macht der Autor am Verhältnis des noch formungsfähigen Individuums zu den es umgebenden architektonischen Behältnissen und Gehäusen fest: Hierbei trifft ein emotional hochtemperiertes Ausdrucksgeschehen auf die physische Faktizität gebauten Raumes, oder, wie ein einschlägiges Romankapitel es ausdrückt, ein „heißer Strahl“ auf „erkaltete Wände“ (Kap. I/34, MoE, 128). Die gebaute Stadt ist steingewordener Ausdruck gelebten Lebens, sie wirkt als von außen kommende, soziale Determination der Menschen, die in ihrer prinzipiellen ‚Gestaltlosigkeit‘ sich den gegebenen Formen anzupassen versuchen. (→ VII.3 *Gestaltlosigkeit*) Neben Wien sind es die Städte Berlin und Brunn, an deren Schilderung Musil die Erfahrung zeitgenössischer Urbanität und die gesellschaftlichen Funktionen städtisch verdichteter Handlungsräume literarisch zur Anschauung bringt. (→ II.2 *Orte/Schauplätze*)

Die Lebenswelt Berliner Mietskasernen – jener zu den „sonderbarsten Orten der Welt“ gezählten „Berliner Höfe, wo zwei, drei, oder vier Häuser einander den Hintern zeigen“ (GW II, 550) – steht in *Die Amsel* (1928) symbolisch für die massenhafte und tendenziell uniforme Einrichtung im ‚Seinesgleichen‘, da sämtliche menschlichen Einrichtungen in den identisch übereinander gelegten Wohnungsgrundrissen aufgestapelt liegen „wie die Säulen der Brötchen in einem Automatenbüffet“. Städtischer Wohnungsbau manifestiert das Gesetz der großen Zahl, vollkommen absorbiert erscheint darin die Besonderheit des Individuums: „Das persönliche Schicksal ist in solchen Mittelstandswohnungen schon vorgerichtet, wenn man einzieht.“ (ebd.) Die massenhafte Vorgeformtheit und Gleichbehandlung der Lebensvollzüge wird sodann in der Novelle von der plötzlich einfallenden Epiphanie der in der Amselgestalt auftretenden Mutterfigur wie durch einen Weckruf ins Wesentliche durchschlagen.

Die mährische Hauptstadt Brünn, langjährige Wirkungsstätte des Maschinenbau-Ingenieurs Alfred Musil, bildete Robert Musils eigentliche Heimat der Jugendjahre. Während seiner kurzen Gymnasialzeit in der Stadt lernte er 1891 den zwei Jahre älteren Gustav Donath kennen; die Väter waren als Professoren an der Technischen Hochschule Kollegen, die Familien wohnten benachbart (vgl. Corino 2003, S. 1471). In Brünn, das aufgrund seiner Textilindustrie als „das österreichische Manchester“ (ebd., S. 52) galt, kam Musil erstmals mit Zeiterscheinungen der Moderne wie Fabriken oder dem Leben des Proletariats in Kontakt. Auch die sozialen und ethnischen Spannungen zwischen tschechischen Arbeitern und deutschsprachigem resp. deutsch-jüdischem Bürgertum waren dort mit Händen zu greifen. Der *MoE*-Kapitelentwurf „Eine kakanische Stadt“ skizziert am Musterfall Brünns die konfliktreiche demografische Zusammensetzung einer stark industrialisierten, zugleich aber noch von einem agrarischen Umland beeinflussten Stadt. Brünn, im Roman als Geburtsstadt des expressionistischen Friedensdichters Feuermaul vorgestellt, wird beschrieben als eine in einzelnen Ringsektoren um den erhöhten Altstadt kern ausgebreitete Schichtenfolge, in der vom inneren „Geschäftsbetrieb wohlhabender Bürger“ nach außen absteigend die „Fabriksviertel“ folgten, in welchen „große, schmale, schmutzige Häuserschachteln mit unzähligen Fensterlöchern“ zu sehen waren. Auf den ins Umland hinausführenden Straßen begann „unvermittelt schwarzbraune fette fruchtbare Erde“, über der „geduckte Dörfer“ hockten, „in einer Zeile die Landstraße begleitend u. in den Farben des Regenbogens angestrichen“. Einerseits befand sich in der Umgebung „fremd reizvolles Bauernland, aus dem die Fabriken ihre Arbeiter, Männer u[nd] Frauen sogen“, andererseits gab es „weites Rübenland, das Großgrundbesitzern gehörte“. All dies ergab in der Summe „so ein Nebeneinander, wie für K[a]k[ani]en typisch!“ (KA, M VII/1/52) Die sozialrealistische Tristesse einer unveröhnten Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, wie sie Musils Schilderung in einer unerhörten Weise am Weichbild der Stadt Brünn herausarbeitet, wird sodann in einem zweiten Schritt zum typisch kakanischen Nebeneinander erklärt und damit aus ihrer Kontingenz ins Symbolische sublimiert. (→ V.3 *Kakanien*)

Auch die berühmte Architektur-Ekphrasis, mit welcher der *MoE* das Domizil seines Protagonisten vorstellt, läutert die steingewordene Disparität von Stil-Schichtungen zu einem Gesamtsymbol des habsburgischen Staatsgebildes mitsamt seiner historischen Kompromisse und epigonalen Fassadenanmutung. Die im Spätsommer 1913 im Arbeitsheft 7 festgehaltene Trouvaille jenes alten Palais Salm, das sich hinter einem verwahrlosten Garteneck in vergessener Pracht und nobler Stille ausbreitete

und später als Wohnsitz des ‚Mannes ohne Eigenschaften‘ ausersehen wurde (vgl. Tb I, 275), kann als „[e]rster Hinweis auf den frühen Roman-Entwurf ‚*Spion*.““ (Tb II, 167, Anm. 45) und damit als eine Keimzelle des Romanprojekts zum *MoE* betrachtet werden. Im Roman verdichtet die Beschreibung des Palais die kakanien-typischen Merkmale des Neben- bzw. Übereinanders disparater Baustile in eklektischer Koexistenz. „[E]in teilweise noch erhalten gebliebener Garten“ (*MoE*, 11) erinnert an den feudalen Flächenverbrauch eines Adelspalais, die Traggewölbe aus dem 17. Jahrhundert verweisen auf die Zeit der ehemaligen Macht- und Prachtausdehnung des Hauses Habsburg, Oberstock und Fassade bekunden den jeweiligen Zeitgeschmack der beiden folgenden Jahrhunderte, so dass das Anwesen insgesamt „einen etwas verwackelten Sinn“ (*MoE*, 12) ausstrahlt, wie eine mehrfach übereinander belichtete Fotografie. Gerade darin, so gibt die emblematisch gemeinte Ekphrasis zu verstehen, gleicht das stilistisch heterogene Domizil des Protagonisten dem in Österreich obwaltenden Prinzip „des ‚Fortwurstelns‘“ (*MoE*, 361) insgesamt. (→ VI.2.4 *Architektur*)

2. Urbane Experimente und literarische Stadtlandschaften

Die Wiener Ringstraßenära wurde in ihrem Eklektizismus zur übereinstimmenden Negativfolie aller Künstlerbewegungen von der Jahrhundertwende bis in die klassische Moderne. Am Ring und seinen Prunkgebäuden verwirklichte sich die seit Mitte der 1850er Jahre bewerkstelligte Stadterweiterung, die ähnlich wie im Paris des Baron Haussmann durch die Verbreiterung der Straßen und Plätze künftigen Barrikadenkämpfern die Deckung nehmen und zugleich der herrschaftlichen Repräsentation eine Bühne bereiten wollte. Wenn später Hermann Brochs im Exil entstandener großer Hofmannsthal-Essay die „Dekorationslust“ der Wiener Ringstraßenära als „Vertuschung alles Elends“ kritisierte (Broch 1975, S. 112), so ging ihm Musil darin voraus, indem seine Schilderungen Wiener Schauplätze immer wieder die bizarre Kontingenz dieser Kulissenwelt thematisierten. Der „Übergang vom Alt- zum Schönfinden“, den Ulrich an der Betrachtung einer Kirchenfassade und der sie umgebenden Straßenzeile als rätselhafte soziale Gewohnheit ironisiert, sei nichts anderes als die notwendige Komplementärkraft zur ewigen „Renoviersucht des Daseins“, so befindet der Protagonist des *MoE*, der architektonischen Epigonalität gegenüber versöhnlich milde gestimmt: „Jetzt standen diese Häuser wie brave Tanten mit altmodischen Hüten in dem Spätnachmittagslicht, [...] ganz nett und belanglos und alles andere eher als aufregend.“ (*MoE*, 132)

Musterhafte Szenen einer modernistischen Urbanität sind die sowohl im Roman wie auch in dem ihm vorausgehenden Prosastück *Triëdere!* aus dem Jahr 1926 unternommenen Wahrnehmungsexperimente. In der ersten Erzähleinstellung, die auf den Protagonisten des Romans gerichtet ist, befindet sich der ‚Mann ohne Eigenschaften‘ gerade dabei, „mit der Uhr“ die vor dem Fenster vorübereilenden „Autos, die Wagen, die Trambahnen und die von der Entfernung ausgewaschenen Gesichter der Fußgänger“ zu beobachten, um abschätzen zu können, wie groß und welcher Art die hierbei aufgewandten „Geschwindigkeiten, die Winkel, die lebendigen Kräfte vorüberbewegter Massen“ wohl sind. Als ein dem Fortschritt zugewandter Zeitgenosse nimmt Ulrich an, dass die „Anstrengungen“, die ein moderner Mensch vollbringen muss, „um sich im Fluß einer Straße aufrecht zu halten“ (*MoE*, 12), diejenigen des

mythischen Welterhalters Atlas bei Weitem überträfen. Aber was gelten überhaupt noch Einzelschicksale im Zeitalter von Statistik, Masse und Markt?

Die Prosaskizze *Triedere!* ist mit ihrem sperrigen Titelwort als Imperativ der 2. Person Singular zu lesen, welcher die Benutzung eines optischen Instruments, eben des dem Binokular verwandten Trieders, für die Gewinnung befremdlicher Eindrücke in der Großstadt empfiehlt. Akteur ist ein namentlich nicht gekennzeichnete männlicher „Beobachter“ (GW II, 519), der durch ein Prismen-Fernrohr den Ausblick auf einen Platz mustert, welcher unschwer als das bereits 1913 beschriebene Ensemble um das (Jahre später von Musil bezogene) Eckhaus Rasumofskygasse 20 zu erkennen ist. Der Standort des Versuchs ist folglich kein anderer als das Arbeitszimmer des Schriftstellers. Der Beobachter fasst zunächst ein gegenüberliegendes Behördengebäude in den Blick und macht sich per optischer Annäherung sodann an nichtsahnenden Passanten, insbesondere weiblichen Geschlechts, zu schaffen. Ausgekostet wird dabei ein visueller Vergrößerungseffekt, durch den – wie Walter Benjamin im Hinblick auf die Fotografie formuliert hat – der Bereich des „Optisch-Unbewußten“ in ähnlicher Weise zugänglich wird wie der des „Triebhaft-Unbewußten“ durch die Psychoanalyse (Benjamin 1977, S. 371). (→ VI.3.1 *Fotografie*) Musils Text vergleicht den Einsatz des optischen Instruments mit der Wirkung von Zeitlupenaufnahmen im Film, die „unter die bewegte Oberfläche“ tauchen, so dass „sich der Zuschauer zwischen den Dingen des Lebens gleichsam mit offenen Augen unter Wasser umherschwimmen sieht“ (GW II, 518f.). (→ VI.3.2 *Kino*)

Die Stadtlandschaft verwandelt sich durch die artifizielle Wahrnehmungssituation (vgl. Lethen 1987) zurück in eine Art Natursphäre zweiten Grades, in der die Einzelheiten ein überdimensioniertes Eigenleben gewinnen und gewohnte Objekte ihre konventionelle Passform verlieren. Herausgehoben „in der glashellen Einsamkeit“, die durch Distanz und Ausschnitt entsteht, wird „alles deutlicher und größer, aber vor allem wird es ursprünglicher und dämonischer.“ (GW II, 521) Das kann, von Fall zu Fall, mal verführerisch, mal eher abschreckend wirken. Selbst ein so unverfängliches Bekleidungsstück wie ein Hut „entartet augenblicklich zu etwas Wahnsinnähnlichem, wenn das Trieder seine romantischen Beziehungen zur Umwelt unterbindet und die richtigen optischen herstellt.“ (GW II, 521) Desto mehr das über die Brücke heransausende Behältnis der Wiener Straßenbahn:

Vor dem Palais machte sie einen S-förmigen Doppelbogen. Ungezähltemal hatte sie unser Beobachter von seinem zweiten Stockwerk aus daherkommen, eben diesen S-förmigen Doppelbogen machen und wieder davonfahren gesehen; sie, die Straßenbahn: in jedem Augenblick dieser Entwicklung der gleiche längliche rote Wagen. (GW II, 519f.)

Was Musils „Beobachter“-Figur in diesem Zusammenhang beschreibt, ist haargenau der Topografie abgeformt, wie sie sich auf der Trambahnstrecke von der Rotundenbrücke her abspielt, von der oberen Rasumofskygasse aus gesehen. In der Verlaufsform der langegezogenen, ansteigenden Doppelkurve des Schienenweges bildet Musils Stadtszenerie ein Pendant zur im Roman später beschriebenen Radialachse der Eingangskapitel, entlang derer die Verkehrsströme auf direktem Weg und in perspektivischer Sogwirkung stadtauswärts gelenkt werden. Die gewohnte schlängelnde Bewegung stadteinwärts indes erleidet im optischen Glas eine unheimliche Veränderung:

Eine unerklärliche Gewalt drückte plötzlich diesen Kasten zusammen wie eine Pappschatel, seine Wände stießen immer schräger aneinander, gleich sollte er platt sein; da ließ die

Kraft nach, er fing hinten an breit zu werden, durch alle seine Flächen lief wieder eine Bewegung, und während der verdutzte Augenzeuge noch den angehaltenen Atem aus der Brust läßt, ist die alte, vertraute rote Schachtel wieder in Ordnung. (GW II, 520)

Den von Musil beschriebenen Effekt einer scheinbaren Komprimierung des Raum-inhalts in der perspektivischen Verzerrung könnte man als eine Art von visuellem Dopplereffekt bezeichnen, komplementär zur akustischen Umkehrung von hohen in niedrige Frequenzen, je abhängig von Richtung und Geschwindigkeit herannahender oder sich entfernender Fahrzeuge. Ebenso wie Größenrelationen unterliegen auch die Koordinaten von Raum und Zeit unter großstädtischen Beschleunigungsbedingungen bemerkenswerten Deformationen, durch die wiederum erst begreiflich wird, wie aus dem Walten der Maschinen und Vehikel urplötzlich eine ganz andere Lebenswelt entsteht. In einer hierzu korrespondierenden Überlegung beschreibt der Romanprotagonist eine Straßenbahnfahrt aus der Innensicht des Passagiers als eine Art Zeit-Transformator: „Die leuchtende, schaukelnde Schachtel, in der er fuhr, kam ihm wie eine Maschine vor, in der einige hundert Kilogramm Menschen hin und her geschüttelt wurden, um Zukunft aus ihnen zu machen.“ (MoE, 360)

3. Urbanitätserfahrung und Narration in der Moderne

Ein auf der Höhe der technisch möglichen Manipulationen befindliches Bewusstsein, so Ulrich an späterer Stelle, müsste sich auch und vor allem in der Narration seines eigenen Lebensweges von den traditionellen Zurichtungen des „primitiv Epische[n]“ (MoE, 650) lösen, welches immer noch die Ereignisse wie auf einer Perlenkette am linearen Faden des Erzählens aufgereiht wissen wolle. Die Illusion eines biografischen oder erzählerischen Kontinuums sei nichts weiter als eine Art von „perspektivischer Verkürzung des Verstandes“ (MoE, 648), so erkennt Musils Protagonist genau dann, als er die in ebensolch perspektivischer Fluchtlinie angelegte Ringstraße überquert. In erstaunlich konventioneller Manier aber wird als Kontrastbild zur urbanen Anomie die geradezu noch mythologisch garantierte Handlungswelt einer vermeintlich intakten ländlichen Region aufgerufen: „[...] Am Land kommen die Götter noch zu den Menschen,“ dachte er ‚man ist jemand und erlebt etwas, aber in der Stadt, wo es tausendmal so viel Erlebnisse gibt, ist man nicht mehr imstande, sie in Beziehung zu sich zu bringen: und so beginnt ja wohl das berüchtigte Abstraktwerden des Lebens.“ (MoE, 649) An der Überzeugung, dass das „Land“ resp. die Natur unter zeitgenössischen Bedingungen funktionaler Arbeitsteilung gleichwohl noch eine unverbrüchlich authentische Erfahrungswelt repräsentieren könne, kann Musils Protagonist allerdings nicht mehr lange festhalten. Wiederum an einer Straßenbahnhaltestelle trifft Ulrich zufällig ein gewisses „Fräulein“ Dr. Strastil, eine akademische Kollegin, die als Astronomin „am Institut“ arbeitet und beruflich zweifellos zur entzaubernden Wirkung der zeitgenössischen Naturwissenschaften beiträgt. In ihrer Freizeit aber legt die Wissenschaftlerin den Schalter auf ‚Erlebnis‘ und schlüpft dabei in ein vorausgeklärtes, naturgläubiges Bewusstsein. Sie ist mit einem „geschürzten Lodenrock“ bekleidet und trägt „eine Schildhahnfeder auf einem grünen Hut“, solcherart unzweideutig für einen Ausflug „ins Gebirge“ ausgestattet (MoE, 865). Auf seinen Vorhalt, in den Bergen werde noch hoher Schnee anzutreffen sein, erwidert die Kollegin emotional: „Ich will ja nichts als bloß ein wenig Natur!“ (MoE, 866) Schärfer als in diesen

Verkleinerungsformeln hätte Musil den Statusverlust des ‚Anderen‘ der Großstadtwelt nicht ins Visier nehmen können; vergleichbare Fallhöhen spöttelnder Komik erzielt Musil in seinen einschlägigen Glossen zur modernen Natur-Sentimentalität.

Dass eine erfolgreiche Wissenschaftlerin bereit ist, für ein paar Ferientage einen „Touristenhut“ aufzusetzen und sich abgedroschener „Urlaubssprache“ (MoE, 865) zu bedienen, ist Ausdruck einer gut eingespielten Kompensationsleistung, mit der die Protagonisten des technisch-naturwissenschaftlichen Zeitalters ihre Gefühlsbedürfnisse auf die nichtstädtische Umwelt abwälzen. Sie sei doch nur als „Wissenschaftlerin“ für die Romantik der Bergeseinsamkeit anfällig, kontert Ulrich: „Ein Bauer würde sich langweilen!“ Zu ihrer Verteidigung weist Dr. Strastil auf die „Tausenden“ hin, „die an jedem Feiertag zu Fuß, zu Rad, zu Schiff die Natur suchten“. Daraufhin entgegnet Ulrich ihr mit der „Landflucht der Bauern, die es nach der Stadt ziehe“, und spricht damit – ganz auf Ernüchterung getrimmt – den für die Moderne global wirkenden Faktor einer unaufhaltsamen Verstädterung an (MoE, 866). Das Gespräch endet in einem tiefen Missverständnis, denn es ist der Erholung suchenden, kostümierten jungen Wissenschaftlerin schlichtweg gleichgültig, wenn ein scharfsinniger Kritiker wie Ulrich ihre Naturbegeisterung als „moderne[n] Rousseauismus“ (ebd.) abtut.

Die Großstadt hat mit ihrer spezifischen Rolle als urbaner Milieu-Lieferant freilich in genau jenem Augenblick ausgespielt, in dem die funktionale Ausrichtung von segregierten Arbeits-, Wohn- und Freizeitzone alle zivilisatorisch erschlossenen Gebiete gleichermaßen zu durchdringen beginnt. Anstelle der Fragen nach Wahrheit und Sinn der geschichtlichen Entwicklung kommt mit der modernen Großstadt das Prinzip eines unablässig in alle Richtungen wachsenden Verwertungsraumes auf, bei dem Stadt und Text immer stärker zu einem gemeinsamen Gebilde verflochten sind:

Die Gegenwart ist immer wie das letzte Haus einer Stadt, das irgendwie nicht mehr ganz zu den Stadthäusern gehört. Jede Generation fragt erstaunt, wer bin ich und was waren meine Vorgänger? Sie sollte lieber fragen, wo bin ich, und voraussetzen, daß ihre Vorgänger nicht anderswie, sondern bloß anderswo waren [...]. (MoE, 361)

4. Forschung und Forschungsperspektiven

Im Kontext des neu erwachten Interesses für die Wiener Moderne (vgl. Schorske 1982; Le Rider 1990) ist frühzeitig und mehrfach die Affinität Musils zu stilkritischen Tendenzen (von Adolf Loos und Karl Kraus bis Hermann Broch) bemerkt worden (vgl. Pike 1979). Die Modernität der vor allem im *MoE* entworfenen urbanen Szenarien ist von einer diskurs- und ideologiekritischen Haltung geprägt (vgl. David 1980; Böhme 1988; Moser 1990), bei der die referentiellen Wien-Bezüge, vor allem architektonischer Art (vgl. Brüggemann 2002), jeweils ästhetisch verfremdet und zu idealtypischen Modellierungen zugespitzt erscheinen (vgl. Polheim 1985; Turk 2002; von Essen 2006); auch Annäherungen an die Wahrnehmung des Voyeurs (vgl. Lethen 1987) sowie an die Poetik des Flaneurs (vgl. Schmidt-Dengler 2004) lassen sich in Musils Schreibweisen beobachten. Deutlich weniger betont wurden bislang die Anteile der Berliner Stadt-Erfahrungen (vgl. Bey 1989) oder auch die Auseinandersetzung des Autors mit fiktionalen Stadt-Imaginationen.

5. Literatur

- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. [1931] In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. II: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 368–385.
- Bey, Gesine: „Bei mir laudabile“. Zu Robert Musils Berliner Studienjahren. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 38 (1989), H. 6, S. 659–666.
- Böhme, Hartmut: Anomie und Entfremdung. Literatursoziologische Untersuchungen zu den Essays Robert Musils und seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Kronberg i. Ts.: Scriptor 1974.
- Böhme, Hartmut: Eine Zeit ohne Eigenschaften. Robert Musil und die Posthistoire. [1986] In: ders.: Natur und Subjekt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 308–333.
- Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. [1948] In: ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Bd. IX/1: Schriften zur Literatur 1: Kritik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 111–284.
- Brüggemann, Heinz: Die urbanen Visions-Räume einer Übermoderne. Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1922–1942). In: ders.: Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover: Offizin 2002, S. 490–566.
- Corino, Karl: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2003.
- David, Claude: Musil und die Stadt. In: Literatur und Kritik 15 (1980), H. 149/150, S. 518–524.
- Essen, Gesa von: Das ‚durchstrichene‘ Wien. Zu Robert Musils Stadtimaginationen. In: Winfried Nerdinger (Hg.): Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. Salzburg: Pustet 2006, S. 160–174.
- Honold, Alexander: Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. München: Fink 1995.
- Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusionen. Zur Kritik der Moderne. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1990.
- Lethen, Helmut: Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E. T. A. Hoffmann. In: Josef Strutz (Hg.): Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte. München: Fink 1987, S. 195–229.
- Moser, Walter: Zur Erforschung des modernen Menschen. Die wissenschaftliche Figuration der Metropole in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Thomas Steinfeld, Heidrun Suhr (Hg.): In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie. Frankfurt a. M.: Hain 1990, S. 109–131.
- Müllder-Bach, Inka: Poetik des Unfalls. In: Poetica 34 (2002), H. 1/2, S. 193–221.
- Pike, Burton: Musil and the City. In: Musil-Forum 5 (1979), S. 68–87.
- Polheim, Karl Konrad: Das Bild Wiens im Werk Robert Musils. In: Literatur und Kritik 20 (1985), H. 191/192, S. 37–48.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Stadt wird ergangen. Wien bei Schnitzler, Musil, Doderer. In: Gerald Sommer (Hg.): Gassen und Landschaften. Heimato von Doderers *Dämonen* vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 105–122.
- Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft des Fin de Siècle. Frankfurt a. M.: Fischer 1982.
- Turk, Horst: Musils Wien. In: Werner Frick (Hg.): Orte der Literatur. In Zusammenarbeit mit Gesa von Essen u. Fabian Lampart. Göttingen: Wallstein 2002, S. 310–334.